

SIGNO SIGNO SIGNO SIGNO SIGNO SIGNO SIGNO SIGNO SIGNO**DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E CINEMA:
CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS ENTRE AS CADEIAS
SIGNIFICANTES DO LIVRO E DO FILME *O PEQUENO PRÍNCIPE*¹**

Carla Simone Doyle Torres²

RESUMO

Entre a obra literária e sua versão cinematográfica há adaptações, mudanças nos códigos que regem a enunciação. Quando sons, cores e luzes, falas, enquadramentos, gestos e movimentos devem contar a história, articulam-se aproximações e afastamentos em relação às cadeias significantes de sua correspondente no mundo das letras. Pelo método do comparativismo, este trabalho identifica em *O Pequeno Príncipe* exemplos de convergência e de divergência entre as cadeias significantes da obra literária – escrita por Antoine de Saint-Exupéry, em 1940 – e de sua versão cinematográfica, rodada em 1974, sob direção de Stanley Donen. De modo geral, as análises apontam que trechos literários com descrições muito pormenorizadas são de difícil transposição para a narrativa fílmica, o que condiciona a utilização de elipses. Nesse sentido, *plots* com menos implicações no conjunto da narrativa são mais facilmente descartados na versão cinematográfica. A questão temporal, que implica fundamentalmente no ritmo do produto audiovisual, é um dos fatores que mais obrigam o filme a determinados cortes em relação à narrativa literária. No entanto, o sentido geral da obra não parece ser alterado por esta condição. O afastamento entre os produtos das duas versões textuais destaca-se quando – numa evidente preocupação em manter o interesse de uma faixa de público mais ampla e massiva – o filme suprime algumas discussões de cunho mais profundamente filosófico, promovendo o fechamento de sentidos que, na versão literária, ficam em aberto.

Palavras-chave: Narrativa. Cadeias significantes. Texto literário. Texto cinematográfico.

1 INTRODUÇÃO

Em 1940, Antoine de Saint-Exupéry lançou *O Pequeno Príncipe* (*Le Petit Prince*) obra traduzida para cerca de 80 línguas. A história de amizade entre o príncipezinho vindo do asteroide B612 e um piloto cujo avião sofreu uma pane no deserto do Saara é a base para uma série de aventuras, questionamentos e descobertas para ambos e para o leitor, que é inserido em problemáticas existenciais travestidas em linguagem simples.

A rica organização metafórica utiliza expressões pueris e exemplos corriqueiros. Talvez por isso, muitos a considerem uma obra infantil. Porém, a leitura mais atenta revela a vocação filosófica e a complexidade reflexiva que atraíram gerações de adultos. O sucesso de público certamente concorreu para a realização da correspondente no cinema.

O Pequeno Príncipe, filme de 1974, dirigido por Stanley Donen traz para as telas as figuras do príncipezinho e do piloto, que, assim como no livro, é narrador onisciente. Além de releituras para diversas personagens, a película trabalha com personificações para personagens como a Rosa, a Raposa e a Serpente. Fiel à obra literária em que se baseia, a versão cinematográfica ainda explora potencialidades narrativas audiovisuais, numa atenção especial à trilha sonora e às performances musicais, o que colabora para sua originalidade.

Assim, devido à riqueza da linguagem e da narrativa em ambas as mídias, *O Pequeno Príncipe* inspira este trabalho, que objetiva identificar o desenvolvimento das cadeias significantes nas narrativas literária e cinematográfica. O método que guia o estudo é o comparativismo, com análises sobre os pontos de convergência e divergência entre essas cadeias.

2 CONCEITOS CENTRAIS

Para preparar este estudo, é necessário o domínio de conceitos específicos. Entre eles, estão a cadeia, o sintagma e o eixo sintagmático, além de significante, significado e símbolo.

2.1 Cadeia, sintagma e eixo sintagmático

Conforme Greimas e Courtés (2008, p. 52), o termo *cadeia* ou *cadeia de fala* refere-se ao “encadeamento e não a mera linearidade” da linguagem em seu eixo sintagmático. Segundo os autores (2008, p. 156), este eixo representa uma “consecução linear sobre um eixo horizontal”. Mas antes de compreendê-lo, é necessário entender o sintagma. Greimas e Courtés (2008, p. 469) definem-no como “uma combinação de elementos co-presentes em um enunciado (frase ou discurso), definíveis, não apenas pela relação do tipo ‘e...e’ que permite reconhecê-los, mas também pela relação hipotática que os liga à unidade superior que constituem”. Por sua vez, a sintagmática é conhecida “pela linearidade, que não é senão um modo de manifestação, temporal ou espacial, da estrutura lógico-relacional” (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 470).

Eis a importância do contexto. Os conceitos reforçam as ideias de coexistência, coerência e solidariedade entre os elementos formadores dos enunciados. E mesmo que estas definições sejam eminentemente inspiradas no campo lingüístico, é possível transpor, com algum esforço, as bases da análise para o universo fílmico. As pesquisas sobre esta vertente são relativamente novas, especialmente se comparadas aos estudos lingüísticos, em que a semiologia tem tradição.

Para Metz (2010), a semiologia do cinema tem base na sintagmática. Mas diferente do que defendiam os primeiros ensaios sobre o cinema, um plano – “elemento mínimo da cadeia fílmica” (METZ, 2010, p. 128) – não equivale a uma palavra. O plano trabalha como “um enunciado completo (uma ou mais frases), por resultar já de uma combinação bastante livre [...] mais próxima da ‘fala’,

enquanto que a palavra é um sintagma protendido pelo código” (METZ, 2010, p. 121).

Ao aprofundar a oposição entre o linguístico e o fílmico, o autor especifica cinco “*diferenças radicais*” (METZ, 2010, p. 137-8, grifos do autor):

1. Contrariamente às palavras de uma língua, os planos são em quantidade infinita, assim como os enunciados que podem ser formulados numa língua.
2. Contrariamente às palavras (que preexistem num léxico), os planos são invenções do cineasta, assim como os enunciados (que, em princípio, são invenções da fala).
3. Contrariamente à palavra, o plano oferece ao receptor uma quantidade indefinida de informações [...] enunciado complexo de extensão indefinida [...]
4. Contrariamente à palavra (que é uma unidade de léxico, puramente virtual), o plano é uma unidade atualizada, uma unidade do discurso, uma asserção, assim como o enunciado, que se refere sempre ao real [...] A imagem de uma casa não significa “casa”, mas “Eis uma casa” [...]
5. Para a significação de um plano contribui pouco a oposição paradigmática com outros planos que poderiam ter aparecido no ponto da cadeia (já que estes últimos são em número indefinido), enquanto que uma palavra pertence sempre a uma ou mais áreas semânticas mais ou menos organizadas [...] o cinema é uma arte da ‘presença’ (domínio da imagem que bloqueia tudo além dela).

Essas claras diferenças estruturais embasam as análises e inclusive explicam, em parte, porque versões cinematográficas de obras literárias são alvos de tantas críticas negativas. Tornar audiovisual uma narrativa literária exige máximo conhecimento da própria obra, do autor e das potências da linguagem da adaptação.

2.2 Significante, significado e símbolo

Conforme Greimas e Courtés (2008, p. 461), “por significante entende-se um dos dois termos constitutivos da categoria da semiose em que duas grandezas são necessárias, no ato de linguagem, para produzir uma manifestação semiótica”. Significante pressupõe significado; ambos formam o signo. Para os autores, compreender o significante a partir de Saussure é considerá-lo como “imagem acústica”, “um dado do mundo” fundamental ao processo significação.

Para Prieto (*apud* PERUZZOLO, 2002, p. 64), a “entidade física” é chamada de “sinal”. Peirce (*apud* PERUZZOLO, 2002, p. 64) a considera como “*representamen*”. No entanto, Peruzzolo (2002, p. 64) concorda com Eliseo Verón no uso da expressão “matéria significante”. Ele amplia este conceito, citando Barthes, e afirma que “o significante se refere ao meio, mas implicando sempre o conceito [...] constitui o *plano da expressão* [...e...] os significados constituem o plano do conteúdo” (PERUZZOLO, 2002, p. 65, grifos do autor), assim como propôs Hjelmslev (*apud* GREIMAS e COURTÉS, 2008). Peruzzolo também vale-se dos estudos de Barthes, Saussure e Eco para concluir que o significado é “o conteúdo conceitual do signo [...] relacionado à atividade mental de indivíduos no convívio de uma sociedade [...sendo portanto...] *unidades culturais*” (PERUZZOLO, 2002, p. 66-7, grifos do autor).

A partir desses conceitos, o entendimento sobre significante e significado fica mais claro. Mas tanto a obra literária quanto a cinematográfica em análise contêm estruturas que ultrapassam as relações de significação e entram na questão simbólica. Esta – embora não seja objetivo principal deste trabalho – aparecerá nas análises, afinal, é gerada pelo processo de conotação, em que um significado serve de significante para um significado segundo.

Aliás, conforme Metz (2010, p. 94, grifos do autor), “a literatura e o cinema estão por natureza condenados à *conotação*, já que a denotação existe sempre *antes* de seu empreendimento artístico”. Para ele, o esforço da língua para se fazer arte é maior que o do cinema. Na língua, a conotação resulta do trabalho com composições e figuras; no cinema, enquadramentos, movimentos de câmera e o trabalho com a luz são suficientes para alcançá-la (METZ, 2010). Isso ocorre porque os elementos necessários à conotação compõem a linguagem básica de qualquer mensagem que ele possa gerar. Daí a movimentação frequente dentro do universo simbólico³.

Sobre o conceito de símbolo, há divergências. Greimas e Courtés (2008, p. 464) apresentam a concepção de Saussure, em que o símbolo admite, num “contexto sociocultural dado [...] uma única interpretação”. A ele acrescentam a ideia de Peirce, para quem o símbolo é “fundamentado numa convenção social”

(GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 464). Para Greimas e Courtés (2008, p. 464), afinal, o símbolo é “susceptível de uma ou várias interpretações”.

A visão do teórico da linguagem cinematográfica, Marcel Martin, sobre o símbolo se dá no mesmo sentido da de Greimas e Courtés, complementando-a. Para o autor,

uma das fontes, talvez a principal, de relativa liberdade de interpretação do espectador reside no fato de que *toda realidade, acontecimento ou gesto é símbolo* [...] a maior parte dos filmes de qualidade admite vários níveis de leitura, conforme o grau de sensibilidade, imaginação e cultura do telespectador. O mérito de tais filmes está em sugerir, para além do imediatismo dramático de uma ação, por mais profunda e humanamente apaixonante que seja, sentimentos ou idéias de ordem mais geral. Na gênese dessa significação segunda, o símbolo desempenha um papel muito importante. A utilização do símbolo no cinema consiste em recorrer a uma imagem capaz de sugerir ao espectador mais do que lhe pode oferecer a simples percepção do conteúdo aparente (MARTIN, 2003, p. 92-3, grifos do autor).

O autor ainda apresenta mais detalhadamente a metáfora e o símbolo – modos como o cinema possibilita ao espectador essa série de “sentimentos ou idéias de ordem mais geral”.

Metáfora é “a justaposição por meio da montagem de duas imagens que, confrontadas na mente do espectador, irão produzir um choque psicológico [...] que deve facilitar a percepção e a assimilação de uma idéia que o diretor quer exprimir pelo filme” (MARTIN, 2003, p. 93). O autor aponta três grupos: a metáfora plástica, a dramática e a ideológica.

A metáfora plástica baseia-se “numa analogia de estrutura ou tonalidade psicológica presente no conteúdo puramente representativo das imagens”. A dramática desempenha “um papel mais direto na ação, proporcionando um elemento explicativo útil para a condução e a compreensão do enredo”. Já a metáfora ideológica faz “brotar na consciência do espectador uma idéia cujo alcance ultrapassa largamente o quadro da ação do filme, implicando uma tomada de posição mais vasta sobre os problemas humanos” (MARTIN, 2003, p. 93-5). No conjunto em análise, há exemplos da última classificação especialmente.

Já o símbolo depende de apenas uma imagem. Conforme Martin, a composição simbólica de uma imagem vem da união arbitrária de “dois

fragmentos de realidade para fazer brotar de seu confronto uma significação maior e mais profunda que o simples conteúdo material” (MARTIN, 2003, p. 98). Isso pode se manifestar em composições que coloquem a

personagem diante de um cenário [...ou...] com objeto [...em situações que apresentem...] duas ações simultâneas [...ou uma...] ação visual combinada com um elemento sonoro [...uma...] inscrição sublinhando o sentido de uma ação ou situação [...ou ainda a...] inclusão de um elemento exterior à ação (MARTIN, 2003, p. 98-100, grifos do autor).

Para Martin, o conteúdo latente ou implícito da imagem é “a forma mais pura e mais interessante do símbolo. Consiste numa imagem que participa da ação e aparenta não conter outras implicações, mas cujo conteúdo acaba adquirindo [...] *um sentido mais geral*” (MARTIN, 2003, p. 100, grifos do autor). E, assim como as metáforas, Marcel Martin também classifica os símbolos como plásticos, dramáticos e ideológicos. As definições de cada um assemelham-se às correspondentes na metáfora.

Para finalizar a discussão sobre a simbólica, Martin (2003, p. 105) afirma que “a força e a eficácia do símbolo serão tanto maiores quanto menos visível ele for de início, quanto menos fabricado e artificial parecer [...] o processo normal do símbolo é sempre fazer surgir uma significação secundária e latente sob o conteúdo imediato e evidente da imagem”. Por todas essas implicações, para além do processo de significação, a questão simbólica merece atenção na análise.

3 PONTOS DE CONVERGÊNCIA E DIVERGÊNCIA ENTRE AS NARRATIVAS LITERÁRIA E FÍLMICA

A narrativa literária começa destacando, em primeira pessoa, um adulto que relembra um episódio vivido aos seis anos. Ao folhear o livro “Histórias Vividas”, ele encontra a foto de uma cobra engolindo um urso. Inspirado na cena, o primeiro desenho do menino representava uma jiboia que haveria engolido um elefante. Até este ponto, a narrativa fílmica de *O Pequeno Príncipe* acompanha a cadeia significativa literária.

A partir daí, o filme investe em uma das primeiras passagens musicais. Este recurso é um dos diferenciais da versão fílmica em relação à literária. Como no livro, o menino mostra sua “obra-prima” aos adultos, mas eles só conseguem significar os traços no papel como um chapéu torto. A música interpretada pelas personagens adultas traz o refrão “*it’s a hat*” (“isto é um chapéu”). Acompanhada de risos compulsivos dos adultos, além do desenho do garoto que cai ao chão em câmera lenta, a composição aprofunda a ideia que o livro expõe: é melhor dedicar-se à ciência, esquecer a arte. É clara a crítica à ação castradora da sociedade.

No livro e no filme, o narrador menciona a falha mecânica que o teria levado ao ermo Sahara. Na narrativa literária, o autor descreve a pane, a dificuldade com implicações técnicas, e menciona o lugar. Isto parece ser suficiente para que o significado se desenvolva a contento. Porém, no filme, alguns planos precisam mostrar a seqüencialidade do momento, para a exposição clara da situação limítrofe: em pleno ar, o visor da cabine mostra a contagem dos pés⁴ diminuindo vertiginosamente, quando da disparada do ponteiro da direita para a esquerda.

Em terra, no livro e no filme, o menino aparece para o piloto, sem qualquer sinal que indicasse como alguém tão pequeno conseguiu chegar lá. A sensação de acontecimento sobrenatural é descrita por expressões como “esfreguei bem os olhos”, “olhos arregalados de espanto” ou “não esqueçam que eu me achava quilômetros e quilômetros de qualquer região habitada” (SAINT-EXUPÉRY, 2009, p. 10). No filme, a descrição do espanto é, em parte, substituída pelos planos, que mostram as expressões faciais que denotam isto. Um grande vinco na testa instala-se entre os olhos do piloto, que rodam por todas as direções. Além disso, a locação básica do filme – o deserto – permite a rápida formação do significado de impossibilidade racional de acesso. O deserto é mostrado em sucessivos planos gerais e também por uma lente “olho de peixe”, que amplia o ângulo de visão e permite a denotação da amplitude e do vazio.

No livro e no filme, quando o Príncipe pede ao piloto que lhe desenhe um carneiro, a carga emocional do episódio vivido aos seis anos assola novamente o piloto. No livro, a primeira reação é dizer que não sabe desenhar. No filme, além

disso, movimenta-se intensamente, denotando inquietude. Para provar que não sabe desenhar, ele reconstitui o primeiro desenho. Ao mostrá-lo ao pequeno, este imediatamente lhe responde que não quer uma jiboia que engoliu um elefante.

Nesse trecho da narrativa, transposto sem muitas alterações do livro para o filme, a própria significação é problematizada. Traços que, para adultos, significaram apenas um chapéu, para o Pequeno Príncipe representaram, de fato, o que o piloto quisera dizer à época. Este trecho é crucial, pois nele o piloto vive uma espécie de epifania, resgata lentamente as luzes da criatividade, que provavelmente teriam tornado muito maiores as descobertas da vida.

A certo ponto de ambas as narrativas, a origem do menino motiva a curiosidade do piloto. O pequeno ri da condição do piloto de ter caído no meio do deserto e lança a pergunta: “de que planeta tu és?” (livro) / “De que planeta você veio?” (filme). Neste momento, tudo ficou mais claro para a personagem, que atribui ao principezinho a provável origem extraterrestre: o Asteróide B612, referenciado como descoberta de um astrônomo turco. Aqui, os conhecimentos sobre matemática, história e geografia, permitiram que o piloto fizesse tal associação. Inclusive, detalhes da condição do astrônomo turco – que devido às suas roupas típicas não teria tido crédito ao falar de sua descoberta no congresso – são suprimidos no filme. Esta supressão na cadeia fílmica em relação à literária é uma das primeiras da narrativa, e não prejudica o andamento das cadeias seguintes.

Porém, uma das exceções na relativa harmonia entre as cadeias significantes do livro e do filme é a representação dos baobás, tanto em termos de significante, quanto de significado. No livro, o Pequeno Príncipe considera os baobás “plantas ruins”, catastróficas; são representados como árvores frondosas de enormes raízes. No filme, o Pequeno inclusive lista os baobás como alguns dos elementos que fazem parte de seu Planeta, e dos quais cuida, assim como a rosa.

Aliás, a rosa cultivada pelo Pequeno Príncipe é um dos elementos cujas cadeias significantes relacionadas foram mais fielmente transpostas da narrativa literária para a fílmica. São preservados os espinhos, o medo das correntes de ar,

além das mentiras que conta. Ela pode ser representada – a partir do livro e do filme – como frágil e impulsiva.

Um ponto bastante alterado pelo roteiro cinematográfico são as visitas do príncipezinho a vários planetas antes de chegar à Terra. Dos seis visitados na narrativa literária, apenas três ganham lugar na narrativa cinematográfica, e com algumas adaptações. Essa seleção parece primar pelo ritmo da narrativa fílmica.

Na cadeia literária, os planetas são designados por números, do 325 ao 330; cada um habitado por uma única personagem. No primeiro, há um rei, que a todos considera súditos. No segundo, um vaidoso, para quem todos são seus admiradores. No terceiro planeta mora um bêbado, que bebe para esquecer que tem vergonha de beber. No quarto, vive um alto empresário, que se diz dono das estrelas. O planeta 329 é o do acendedor de lampiões. Seu planeta tem girado cada vez mais rápido, e a rigorosa ação de acender a luz no fim do dia tenha sofrido uma multiplicação imensa; ele não descansa. Finalmente, no planeta 330, há um homem que escreve livros enormes sobre algo que não conhece.

A adaptação feita pela versão cinematográfica inclui apenas os planetas do rei, do empresário e do homem que escrevia livros. Há outras quebras de cadeia significativa em relação aos pequenos planetas. Quando da visita ao rei, por exemplo, no livro, temos que, para tentar impedir que o pequeno vá embora, o rei lhe oferece o ministério da justiça. Aí o autor lança a definição de forte carga simbólica “tu julgarás a ti mesmo [...] é o mais difícil” (SAINT-EXUPÉRY, 2009, p. 39). No filme, quando já na revoada dos pássaros com o menino, ele oferece algum cargo político de menor importância. Assim, a cadeia literária perde quase toda a força representativa quando transposta para o filme.

Quando da chegada do príncipezinho à Terra, há mais desencontros entre as cadeias significantes literária e cinematográfica. Novamente, em prol do ritmo da narrativa fílmica, o roteiro exclui parte da cadeia literária. Exclui, por exemplo, a apresentação feita pelo narrador, quando menciona os dois bilhões de habitantes – milhares de reis, empresários, geógrafos, bebedores, vaidosos e acendedores de lampiões.

Nesse trecho, o ponto da narrativa literária preservado pelo filme é o do encontro do príncipezinho com a serpente no deserto. Ela fala-lhe da

possibilidade de, com uma picada, resolver o problema de quem quer voltar para o lugar de onde veio. Eis mais uma abertura para o universo simbólico, como veremos adiante. Diferente do livro, a serpente ganha personificação na narrativa cinematográfica. O recurso utilizado para esta personificação é a metáfora plástica, num revezamento frenético entre a imagem da cobra e a do rosto do ator que a representa. Além disso, no filme, o encontro com a serpente ganha o incremento da interpretação musical.

O encontro com a personagem da raposa, em ambas as narrativas, é precedido pelo passeio do pequenino príncipe num campo de rosas. É um momento de extrema semelhança entre as narrativas literária e fílmica. O príncipe se dá conta de que sua rosa não era a única. Mais uma abertura à questão simbólica.

Esse encontro é mais um episódio de inserção da metáfora plástica: a face do ator é revezada com a cara de uma raposinha. O medo inicial que ela tem do menino é significado de maneira semelhante em ambas as narrativas, até mesmo quando ela menciona a palavra cativar – “criar laços” (SAINT-EXUPÉRY, 2009, p. 64). Porém, na cadeia do filme, não é atribuído o significado que tão claramente aparece no livro. Pormenores da conversa entre a raposa e o príncipe são suprimidos na película, menos este (guardadas as diferenças de pessoa e conjugação verbal): “Só se vê bem com o coração. O essencial é invisível aos olhos [...] Tu te tornas eternamente responsável por aquilo que cativas” (SAINT-EXUPÉRY, 2009, p. 70-2). Outro fragmento que vai além da significação, em direção ao universo simbólico.

E, nas andanças do príncipezinho, outras personagens são suprimidas na cadeia cinematográfica. Nem mesmo na literária estas fariam muita falta: o manobreiro e o vendedor de pílulas que saciam a sede. Suas exclusões não afetam o eixo narrativo fílmico em relação à narrativa literária.

Mais adiante, o episódio da procura por água no deserto é outro ponto fundamental em ambas as narrativas. A longa jornada até encontrar um poço e a profunda discussão filosófica propostas na versão literária são substituídas por uma elipse temporal na narrativa fílmica; Assim, o tempo de busca no filme parece menor. E segue-se mais uma performance musical. Nela, as personagens

do piloto e do príncipezinho cantam e dançam, pulam e sapateiam, numa tentativa extrema de representar a felicidade pelo encontro de um oásis. O poço do livro foi substituído por outro significativo, o oásis; porém, o significado permanece o mesmo. A conformação estética do oásis na versão cinematográfica parece representar o triunfo da dupla de maneira mais intensa, Além disso, ele é certamente um melhor cenário para a performance musical inserida no filme neste momento.

No final de ambas as narrativas, os diferenciais estão no esquecimento do piloto, na versão literária, de desenhar o fecho da focinheira do carneiro, para que não comesse a rosa quando o príncipezinho tivesse voltado para casa; e no encontro do Pequeno Príncipe com a serpente, quando é picado por ela.

No livro, o piloto presencia, escondido, a conversa entre o menino e a serpente, quando combinam o momento em que ela o picará, na promessa de libertá-lo, para que possa voltar ao seu distante planeta. Num enfraquecimento tensional da cadeia significativa, o piloto enxerga o menino ser picado e nada faz. Para representar este momento de impossibilidade de interferir, o autor apenas atribui ao narrador a fala “Eu... eu não podia mover-me” (SAINT-EXUPÉRY, 2009, p. 89). No filme, a picada da serpente não é mostrada. Quando o piloto percebe o sumiço do pequeno e parte em sua procura, já o encontra vitimado. A versão fílmica, portanto, parece tornar mais coerente o eixo narrativo neste ponto específico da cadeia significativa.

Já a menção do Príncipezinho a sua sobrevida àquela “casca abandonada” representada pelo seu corpo muito pesado (aqui mais uma metáfora ideológica que fortalece o aspecto simbólico), e a analogia feita entre guizos e os risos do Príncipe em cada estrela quando o piloto as olhasse à noite, se mantêm encadeadas de maneira muito semelhante no livro e no filme.

Para finalizar a sequência analítica, destacase que o fato de, apenas no livro, o piloto ter esquecido de desenhar a correia que fecharia a focinheira do carneiro, pode suscitar uma grande diferença no sentido final da história nos diferentes meios. No filme, não achando mais o corpo do Pequeno Príncipe em sua aeronave, o piloto parte desolado, mas logo se alegra, ao perceber que as estrelas realmente sorriem como guizos, como o pequeno o havia prometido. No

livro, o narrador lança o trecho que mantém a obra em aberto e que, talvez, explique um pouco sua sobrevida ao longo dos tempos: “Olhem o céu. Perguntem a si mesmos: o carneiro terá ou não comido a flor? E verão como tudo fica diferente...” (SAINT-EXUPÉRY, 2009, p. 91). Esta questão, por ser uma pergunta retórica de conteúdo simbólico, abre-se a uma série de interpretações e questionamentos possíveis em diferentes épocas. E permanece sem resposta.

4 UM OLHAR SOBRE ALGUNS ASPECTOS SIMBÓLICOS PROPOSTOS POR O PEQUENO PRÍNCIPE

Como referido inicialmente nesse trabalho, o centro das análises não se volta aos aspectos simbólicos sugeridos pela narrativa, porém, em função das possibilidades abertas pela história, não passam despercebidos. Abaixo, as nuances simbólicas sugeridas pelo livro ou pelo filme.

4.1 Esquecer a arte e explicações detalhadas: No início da história, os adultos sugerem que o menino esqueça a arte e estude as ciências tradicionais. Eles não poderiam entender o desenho da criança, pois haviam perdido a sabedoria infantil, que, recorrendo à imaginação, não requer muitas explicações. Explicações detalhadas matam a magia da vida, com suas mil possibilidades de interpretação. A castração promovida pelos adultos do filme representa a que é imposta à grande maioria daqueles que, na atualidade, se aventuram a investir em modos de sobrevivência e filosofia de vida que destoam dos da maioria.

4.2 O encontro no deserto: Não parece à toa que o Pequeno Príncipe, principalmente no filme, aparente ter os seis anos que o narrador representado pelo piloto tinha quando foi forçado a entrar no universo das pessoas grandes e ignorantes. A composição simbólica das personagens diante do cenário desértico é ambiente perfeito para o que se pode considerar o encontro do piloto consigo mesmo, um “eu” que ele parece ter perdido há muito tempo e que, de repente, tem a chance de recuperar.

4.3 A rosa: Impossível não associar a descrição e as ações da rosa cultivada pelo Pequeno Príncipe às características clássicas das personagens femininas volúveis, freqüentes na literatura e no cinema. O fato de a personagem do príncipe ser muito jovem representa também a incapacidade dos homens de compreenderem este lado do universo feminino. A rosa/mulher é agressiva, manipuladora e interesseira, mas, ao mesmo tempo, frágil e sedutora.

4.4 Os habitantes dos planetas anteriores à chegada à Terra: Observamos claramente alguns tipos humanos representados na narrativa. É muito comum conhecermos ou convivermos com “reis”, que acham que todos devem obedecer-lhes; bebedores e empresários que apenas caem cada vez mais fundo no abismo de seus vícios – a droga ou o dinheiro; ou homens que escrevem ou falam, com aparente sabedoria, sobre aquilo que não conhecem de fato.

4.5 A picada da serpente: Fina como um dedo, mas com mais poder que o dedo de um rei, ela pode devolver qualquer um à terra de onde veio (SAINT-EXUPÉRY, 2009). A libertação de que fala ao Príncipe parece ser a morte. De uma maneira compreensível em diversos níveis e crenças, a serpente fala do desprendimento do corpo, que, em todas as épocas, é motivo de polêmica e longas discussões.

4.6 “Só se vê bem com o coração”: Eis um dos maiores desafios para o ser humano. Acostumados à materialidade das coisas, para muitos, é difícil “enxergar com o coração”. E quando cativamos ou somos cativados, eis mais um desafio: tornar-se eternamente responsável por alguém. Esse contexto é interpretado de maneira muito diversa por uma criança e sua mãe, por exemplo. Para um filho, basta nascer para cativar sua mãe; ainda que, nem sempre esse filho seja cativado com tanta facilidade. Eis a gama de possibilidades de interpretação que o universo simbólico permite.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Adaptações literárias para o cinema, assumidas como tal, são – com raras exceções – fadadas à polêmica. Essa visão foi lançada por Metz (2010). E pode até não ser plenamente aplicável à versão cinematográfica de *O Pequeno Príncipe*, visto que o filme, assim como o livro, parece ter cativado milhões de espectadores ao redor do mundo. No entanto, esta obra é mais um exemplo de adaptação, com muitos pontos passíveis de discussão para um olhar analítico mais profundo.

Na passagem da narrativa literária para a cinematográfica, os lapsos entre as cadeias significantes e até mesmo entre os aspectos simbólicos de ambos são condicionados basicamente pela distância estrutural entre o mundo das letras e o das imagens em movimento. Um plano não equivale a apenas uma palavra, assim como uma narrativa literária transposta para a tela grande necessita de adaptações em função de inúmeros fatores, como interpretações do roteirista e do diretor, disponibilidade orçamentária e de locações.

Quem assistir a algumas adaptações tendo consciência dessas peculiaridades – e tendo conhecido a trama literária que as originou – certamente irá pensar um pouco mais antes de lançar uma crítica negativa de maneira impulsiva sobre a próxima obra cinematográfica que tenha saído das páginas de um livro. Assim como, em geral, não é fácil ou rápido aprender um novo idioma, também tem sido esforçado, mas difícil em vários aspectos, o diálogo entre a literatura e o seu parceiro estrangeiro, o cinema.

DIALOGUES BETWEEN LITERATURE AND CINEMA: CONVERGENCES AND DIVERGENCES BETWEEN THE SIGNIFYING CHAINS OF BOTH THE BOOK AND THE MOVIE *THE LITTLE PRINCE*

ABSTRACT

Comparing literary to cinematographic versions, one can always observe adaptations, that is, changes in the codes that regulate enunciation. In other words, whenever sounds, lights and colors, lines, frames, gestures and pace must tell the story, one can observe similarities and differences in relation to the signifying chains and their counterpart in the world of letters. Based on the comparative studies method, this paper identifies examples of convergence and divergence between the signifying chains found in both the literary version of *The Little Prince*, written by Antoine de Saint-Exupéry in 1940, and its cinematographic version, shot in 1974 under the direction of Stanley Donen. Overall, research has shown that very detailed descriptions of literary passages are difficult to be transposed into a film narrative, thus resulting in ellipses. In this sense, plots with smaller implications for the entire narrative are more easily discarded in the cinematographic version. Time factor, which strongly influences the rhythm of the audiovisual product, also demands some movie cuts in relation to the literary narrative. However, the general meaning of the work does not seem to be altered by this condition. The divergence between the products of these two textual versions stands out when, in order to maintain the interest of a wider range of audiences, the film suppresses some more deeply philosophical discussion, promoting the closure of meanings that remain open in the literary version.

Keywords: Narrative. Signifying Chains. Literary text. Cinematographic text.

NOTAS

- ¹ Artigo apresentado ao Eixo 5 – Narrativas literárias e comunicacionais do V Colóquio Nacional Leitura e Cognição da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC).
- ² Graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Maria (2006) e mestre em Comunicação Midiática/Linha Mídias e Estratégias Comunicacionais pela mesma Instituição (2008)
- ³ Marcel Martin (2003, p. 106) ajuda-nos a compreender melhor essa peculiaridade da linguagem do cinema, quando afirma que “a ‘regra do jogo’ cinematográfica [...] pretende que a imagem seja primeiro uma peça da realidade diretamente significativa, e depois, acessória e facultativamente, a mediadora de uma significação mais profunda e geral”.
- ⁴ Unidade de medida utilizada na aviação.

REFERÊNCIAS

- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PERUZZOLO, A. C. *A estratégia dos signos: Quando aprender é fazer*. Santa Maria: Facos, 2002.
- SAINT-EXUPÉRY, A. *O Pequeno Príncipe*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

- DONEN, Stanley. **O Pequeno Príncipe**. Stanley Donen Films Inc. and Paramount Pictures, 1974. Filme, 88 min.

*Recebido: 30 de setembro de 2011
Aprovado: 01 de dezembro de 2011
Contato: carla.doyle@gmail.com*